

Textes, der eigentlich obligatorisch ist, so aus, als ob diese Fragmente einfach von den ausländischen Noten (also den Ricordi-Ausgaben) kopiert worden seien.

Das Autorenrecht im Notenverlagswesen Russlands umfasst verschiedene Aspekte und vielfältige Lösungsmethoden der unterschiedlichen Verlags- und Rechtsprobleme. Aber alle dorthin führenden Prozesse fanden im Rahmen der existierenden Gesetzgebung oder der politischen Situation statt. Im Großen und Ganzen blieben die Rechtsnormen immer für ihre Zeit typisch und spiegelten die politische und gesellschaftliche Situation des konkreten historischen Zeitraums in Russland wider. Aber ungeachtet objektiver Rechtsschwierigkeiten beschriftet die Entwicklung der Notenverlage und Musikalienhandlungen einen Weg, der einerseits mit dem Geschmack und den Ansprüchen der Musikliebhaber und andererseits mit dem Bedarf der unmittelbaren Benutzer der gedruckten Produktion in Übereinstimmung gebracht wurde.

Clemens Risi (Berlin)

»Die andere Zeit«

Zur Zeiterfahrung und Performativität von Opernaufführungen

Alfred Kerr, der für seine spitze Zunge bekannte Theaterkritiker, soll von einer nicht näher bekannten Aufführung berichtet haben: »Die Vorstellung begann um acht Uhr, als ich zwei Stunden später auf die Uhr schaute, war es halb neun ...«. Dieses berühmte Bonmot deutet auf eines der grundlegenden Charakteristika bei der Beschäftigung mit Zeiterfahrung in Musik und Theater hin, nämlich auf die Differenz von objektiver, der sogenannten chronometrischen Zeit, und von subjektiver, also Erlebnis- oder »Auffassungszeit«, um mit Hans Heinrich Eggebrecht zu sprechen.¹ Was für die Wettervorhersage erst in jüngster Zeit erfunden wurde – der Terminus »gefühlte Temperatur« –, erfreut sich bezogen auf die Zeit, also die gefühlte Zeit, schon einer wesentlich längeren Historie.

Wenn in der Opernforschung über das Problem der Zeit verhandelt wird, so geht es in der Regel nicht um die gefühlte Zeit, sondern entweder um die Unterscheidung von dargestellter und Darstellungszeit (in Anlehnung an die in der Erzählforschung unterschiedenen Ebenen erzählte und Erzählzeit) oder um das Drei-Zeiten-Modell einer Inszenierung, nach dem in einer Opernaufführung immer drei Zeitschichten gleichzeitig aktiv sind, und zwar die Epoche der Handlung, die Epoche der Entstehung (also die Historizität des Textes und der Musik) und der Zeitpunkt der Aufführung. Interessiert man sich jedoch ins-

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik als Zeit*, hrsg. von Albrecht von Massow, Matteo Nanni und Simon Obert (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 143), Wilhelmshaven 2001, S. 13.

besondere für die performative, also die Aufführungsdimension von Oper, dann verschiebt sich der Fokus notwendig auf den Aspekt der Erlebnis- und Auffassungszeit – ein Aspekt, der in der Opernforschung für gewöhnlich außer Acht gelassen wird.

Wenn sich der wissenschaftliche Fokus nicht mehr ausschließlich auf die Statik und Geschlossenheit eines Werks richtet, sondern auf Ereignishaftigkeit, Prozessualität, Vollzüge und Handlungen, dann ist die Zeit die entscheidende Dimension, die das Performative auszeichnet. Doch was genau ist gemeint, wenn wir von Musik und Theater als Zeitkünsten par excellence sprechen? Wie lässt sich diese für die Künste Musik und Theater sowie für das Performative schlechthin entscheidende Dimension begrifflich und analytisch fassen? Insbesondere interessieren mich zwei ganz spezifische Erfahrungen bezüglich der Zeit, die wenn überhaupt in der Forschung, dann nur für die Musik seit 1945 eine Rolle spielen:² 1. der Verlust des Zeitempfindens, also die Orientierungslosigkeit hinsichtlich des zeitlichen Ablaufs durch Beschleunigung und Zeitverkürzung oder Zeitdehnung und Intensivierung der Zeit, womit ein Zustand beschrieben ist, den man mit Henri Bergson als den der ›reinen Dauer‹ oder ›durée‹ bezeichnen könnte, der sich der Messbarkeit und dem Bewusstsein entzieht, und 2. die bewusste Wahrnehmung von Zeit, die Bewusstwerdung von Zeiterfahrung.³

Über die Zeit wird spätestens seit Aristoteles kontinuierlich und sehr ausführlich nachgedacht. Großen Einfluss auf das Denken über die Zeit im 20. Jahrhundert hatten die phänomenologischen Ansätze von Henri Bergson und Edmund Husserl, die unter deutlichem Rekurs auf antike Positionen die Erfahrung von Gegenwart als zentral für die Wahrnehmung von Zeitlichkeit beschrieben haben. Gegenwart ist dabei nur denkbar in ihrem ständigen Bezug zu Vergangenheit und Zukunft. Für die stete Bezugnahme auf das Vergangene prägte Husserl den Begriff der »Retention«, für die Erwartung in die Zukunft den der »Protention«:⁴ Eine »Urimpression«, etwa ein Ton oder eine zu Beginn eines Rezeptionsvorgangs etablierte bestimmte musikalische Figur oder Gestalt schreibt sich im

2 Vgl. dazu den in diesem Band befindlichen Text »Zeitbilder. Inszenierung von Klang und Aktion bei Lachenmann und Hespos« von Christa Brüstle. Beide Texte gehen aus der Zusammenarbeit im Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* (Freie Universität Berlin) hervor.

3 Ein spezifischer Parameter der Zeiterfahrung ist der Rhythmus, der für die Zeitwahrnehmung sowohl von Musik als auch von Theater von entscheidender Bedeutung ist. Wenn man die performative Dimension einer Aufführung als einen Prozess begreift, der sich zwischen ausführenden Akteuren und wahrnehmenden Rezipienten ereignet, so eröffnet die Kategorie des Rhythmus eine Möglichkeit, diese dynamische Wechselwirkung adäquat zu beschreiben. Vgl. zu dieser Auffassung Clemens Risi, »Am Puls der Sinne. Der Rhythmus einer Opernaufführung zwischen Repräsentation und Präsenz – zu Mozart-Inszenierungen von Calixto Bieito und Thomas Bischoff«, in: *TheorieTheaterPraxis*, hrsg. von Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (= Theater der Zeit. Recherchen 17), Berlin 2004, S. 117–127; ders., »Rhythmen der Aufführung. Kollidierende Rhythmen bei Steve Reich und Heiner Goebbels«, in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (= Theater der Zeit. Recherchen 18), Berlin 2004, S. 163–175; *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, hrsg. von Christa Brüstle u. a., Bielefeld 2005.

4 Vgl. etwa Edmund Husserl, *Husserliana. Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*, hrsg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1966, bes. S. 19–72; ebd., Bd. 32: *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, hrsg. von Rudolf Bernet und Dieter Lohmar, Dordrecht 2001, bes. S. 3–49.

Wahrnehmungsvorgang in die Erinnerung ein; die »Urimpression« wird zur »Retention«. Aus dieser Erfahrung heraus wird eine bestimmte Erwartung an den Fortgang des Vorgangs entwickelt, die Erwartung an eine zukünftige »Impression«, die »Protention«, geweckt. Illustriert und differenziert wurden diese Positionen durch wahrnehmungspsychologische und neurobiologische Untersuchungen, etwa mit Verweis auf die sogenannte »psychische Präsenzzeit« – die Zeitspanne von etwa drei bis fünf Sekunden, innerhalb deren das Gedächtnis Ereignisse als Gestalt verarbeiten kann – und bezogen auf Synthetisierungsleistungen des Menschen.⁵

Obwohl die Minimalunterscheidung zwischen einer objektiven und einer subjektiven Zeit allgemein akzeptiert zu sein scheint,⁶ so wurde doch auch Kritik an dieser Unterscheidung geübt, etwa von Norbert Elias mit seinem Vorschlag einer soziologischen Verankerung des Zeitbegriffs.⁷ Auch die sogenannte objektive Zeit sei laut Elias nichts anderes als eine von Menschen zwischen Menschen getroffene Verabredung zur Organisation bestimmter Handlungsabläufe mit unterschiedlich hohem Standardisierungsgrad, wobei Uhren z. B. einen sehr hohen Standardisierungsgrad haben. Zeiterfahrung und -wahrnehmung sind ein »In-Beziehung-Setzen« von Situationen und Erfahrungen.⁸ Diese Auffassung öffnet den Blick darauf, dass Zeiterfahrung als performativ, als Vollzug und als Tätigkeit verstehbar ist.

Ob man nun aber von einer Abgrenzung objektiv/subjektiv oder von einer Abgrenzung verschiedener subjektiver Verabredungen spricht – entscheidend ist doch immer das Wandlungspotential, die Variationsvielfalt von Zeiterfahrungen, die auf einer immer wieder je Erfahrung neu zu beobachtenden Stiftung von Zeit beruht. In diesem Sinne kann bezogen auf die Aufführung von Musik oder Theater mit Hans-Thies Lehmann von der Kreierung einer »»anderen« Zeit« der Performance gesprochen werden.⁹ Dabei ist dann zu fragen, wovon sich diese »andere Zeit« konkret absetzt. Für dieses »andere« lassen sich mindestens drei Maßstäbe angeben: zum einen die biologischen Voraussetzungen, wie etwa die psychische Präsenzzeit und die subjektiven Prädispositionen; zum zweiten die Erfahrungen mit Zeitstrukturen, die der einzelne im Alltag sowie mit Musik und Theater gesammelt hat; sowie zum dritten die aktuelle Erinnerung, vor der die Gegenwart erfahren und die Antizipation gebildet wird (Retention und Protention). Als »andere Zeit« zu bewerten sind dann die bereits zu Anfang genannten Erfahrungen des zeitlichen Orientierungsverlusts durch Beschleunigung oder Dehnung (1) und die Bewussterwerden der Zeit durch Überlagerung verschiedener Zeitschichten (2).

5 Vgl. hierzu etwa Ernst Pöppel, »Die Rekonstruktion der Zeit«, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Hannelore Paffik, Weinheim 1987, S. 25–37.

6 Auch von den musikpsychologischen Versuchen wird diese Unterscheidung als Grundlage angesehen: Die Zeitdaueranschätzung beruht immer darauf, dass eine subjektive Schätzung mit der »tatsächlichen« Dauer verglichen wird. Vgl. Wolfgang Auhagen und Veronika Busch, Art. »Zeit«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2221–2231.

7 Vgl. Norbert Elias, *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, hrsg. von Michael Schröter, Frankfurt a. M. 1984.

8 Vgl. ebd., S. VII, XVII f., 11 f. und 96 f.

9 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 317–319.

*

Zu 1. Zunächst interessieren mich die beiden zentralen Erfahrungen der Zeitdehnung und Zeitverkürzung. Durch welche Mittel oder Parameter können diese »anderen Zeiten« in der Aufführung zustande kommen?

Zum einen kann es sich hierbei um eine besondere Kompositionsstruktur handeln: Komponisten können gegen die biologischen Voraussetzungen operieren und haben dies auch getan, bewusst oder unbewusst, indem sie die von der inneren Uhr des Hörers geprägte Zeit-Wahrnehmung herausgefordert und auch überfordert haben. Ich beziehe mich hier auf Versuche von Komponisten, aus der teilbaren und dadurch voraussehbaren Quadratur des Tonsatzes auszubrechen, wie etwa Wagner mit seiner »unendlichen Melodie«, wobei ich hier lediglich die keineswegs unumstrittene kompositionstechnische Perspektive des Begriffs meine,¹⁰ bis zu zeitgenössischen Tendenzen wie Minimalismus, Präsentismus etc. Wagners »Kunst des Übergangs« und seine »unendliche Melodie« können als Spiel mit der Wahrnehmung von Zeitstrukturen gelesen werden, als Unterminierung der auf der psychischen Präsenzzeit beruhenden Gestaltregel bzw. als Überforderung der Syntheseleistungen dieser Gestalten.¹¹ Beispiele für das, was im Allgemeinen unter Wagners »unendlicher Melodie« kompositionstechnisch verstanden wird, sind etwa die große Szene Isolde/Tristan aus dem zweiten oder Isoldes Liebestod aus dem III. Akt. Beide Szenen zeichnen sich u. a. dadurch aus, dass sie einen Verlust des Zeitempfindens durch Dehnung und Intensivierung bewirken. Friedrich Nietzsche spricht sich – nach seiner Abwendung von Wagner – zwar polemisch gegen die »unendliche Melodie« aus, unterstreicht darin aber genau die hier gemeinte Wirkungsweise:

Die künstlerische Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark aber undeutlich, als »unendliche Melodie« bezeichnet wird, kann man sich dadurch klar machen, dass man in's Meer geht, allmählich den sichern Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der bisherigen älteren Musik musste man [...] tanzen: wobei das hierzu nöthige Maass [...] eine fortwährende Besonnenheit erzwang [...]. – Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche, wie gesagt, dem Schwimmen und Schweben verwandt ist. [...] Sein berühmtes Kunstmittel [...] – die »unendliche Melodie« – bestrebt sich alle mathematischen Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit zu brechen [...]. Er fürchtet die Versteinerung, die Krystallisation [...] – und so stellt er dem zweitactigen Rhythmus einen dreitactigen entgegen, führt nicht selten den Fünf- und Siebentact ein, wiederholt dieselbe Phrase sofort, aber mit einer Dehnung, dass sie die doppelte und dreifache Zeitdauer bekommt. Aus einer bequemen Nachahmung solcher Kunst kann eine grosse Gefahr für die Musik entstehen [...].¹²

10 Zum Begriff der »Unendlichen Melodie« und seinen Ausprägungen vgl. Fritz Reckow, Art. »Unendliche Melodie«, in: *HMT*, Wiesbaden 1971, S. 1–21.

11 Vgl. Pöppel, »Die Rekonstruktion der Zeit«.

12 Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari,

Es entsteht ein kontinuierlicher Klangstrom eines kontinuierlich hinausgezögerten Höhepunkts; es ist die lustvoll verweigerte Auflösung oder Entspannung, die hier zu einem Gefühl der reinen Dauer beiträgt. Der Effekt, der sich einstellt, ist der einer Zeitdehnung. Um diese Auffassung zu unterstreichen, möchte ich auf ein Modell verweisen, das der Philosoph und Psychologe Wilhelm Keller 1964 vorgeschlagen hat und in dem er – ausgehend von der Differenzierung Husserls – die Parameter Retention und Protention, also die stete Bezugnahme auf das Vergangene sowie auf die Erwartung in die Zukunft, mit der gegenwärtigen Ereignisfülle in Beziehung gesetzt hat:

Zeitdehnung entsteht durch verstärkte Retention bei großer Fülle des Erlebten (d.h. intensivierte Behalten) oder durch stärkere Protention bei geringer Inhaltsfülle (d.h. bei einem Überschuß an Erwartung). Zeitverkürzung tritt bei schwacher Retention und großer Inhaltsfülle (Kurzweil) sowie bei herabgesetzter Protention und geringer Fülle (Ereignislosigkeit und geringe Erwartung) auf.¹³

Nach Kellers Modell liegt in den genannten Beispielen eine verstärkte Protention bei geringer Ereignisfülle, also eine Zeitdehnung vor. Die Bewertung als geringe Ereignisfülle liegt darin begründet, dass keine abgrenzbaren Melodieteile oder Gestalten im Vordergrund stehen, sondern stattdessen der Eindruck eines einzigen Stromes oder Flusses eines Gedankens vorherrschend ist.

*

Zum zweiten sind »andere Zeiten« in den spezifischen Verhältnissen von Musik und Szene, von auditiver und optischer Wahrnehmung in Inszenierungen, erfahrbar.

Als in Patrice Chéreaus Bayreuther *Walküre* aus dem sogenannten Jahrhundert-Ring, der von 1976 bis 1980 gespielt wurde, am Ende des I. Aktes Siegmund und Sieglinde sich textlich und musikalisch im vorwärtsdrängenden, geradezu aufpeitschenden Gestus der Musik als Zwillingsgeschwister und vor allem Liebende erkannten, ging es bei Jeannine Altmeyer und Peter Hofmann auch körperlich richtig zur Sache. Ihre Körper zogen sich förmlich an, mussten sich berühren und quasi verschlingen.

In seiner Inszenierung von *Tristan und Isolde* aus dem Jahr 1993 verweigerte dagegen Heiner Müller im Licht- und Farbkubus des Bühnenbildners Erich Wonder und in den Kostümen des japanischen Modedesigners Yohji Yamamoto dem verbotenen Liebespaar und dem Publikum genau die Bestätigung der orgiastischen Klänge und ließ zum Höhepunkt gerade die ungeheure Spannung der Distanz walten: Tristan und Isolde bewegten sich wie in Zeitlupe aufeinander zu und streckten im Moment des musikalischen Höhepunkts ihre Handflächen einander entgegen. Bevor es zu einer Berührung kommen konnte, blieben die Hände

4. Abt., Bd. 3: *Menschliches, Allzumenschliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879*, Berlin 1967, Nr. 134, S. 70f.

13 Wilhelm Keller, »Die Zeit des Bewußtseins«, in: *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Rudolf W. Meyer, Bern und München 1964, S. 64f.; hier in einer etwas veränderten Formulierung zitiert nach: Götz Pochat, »Erlebniszeit und bildende Kunst«, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 37f.

jedoch wie erstarrt in einer deutlich erkennbaren Distanz voneinander entfernt. Es war gerade diese Distanz, die gleich einem physikalischen Experiment größtmögliche Energieströme zwischen Waltraud Meier und Siegfried Jerusalem einerseits und zwischen Bühne und Publikum andererseits auszulösen imstande war. Die Geste ließ auf eine aufgestaute Energie in der Körperspannung der beiden Sängerdarsteller schließen, die sich nicht entladen konnte und sich vielleicht gerade deswegen besonders stark auf den Zuschauer übertrug. Hier kam nicht der körperliche Vollzug von Anziehung zum Tragen, wie sie die Musik womöglich nahe legen würde, sondern eine bis in die Fingerspitzen gespannte physische Anziehung.¹⁴

Beide Stellen sind musikalisch in ähnlicher Weise von einer vorwärtsdrängenden, Spannung aufbauenden Linie geprägt, einer sequenzierenden Steigerung einer Gruppe von vier Achtelnoten (im *Tristan* allerdings geringfügig verzögert durch die Punktierung), die sich bis zu einem nicht mehr steigerungsfähigen Extrem – in Höhe und Lautstärke – aufbaut und dann gewissermaßen erwartbar und voraushörbar explodiert. Die musikalischen Parallelen sind zudem auch in den Rahmenanweisungen offensichtlich: *Die Walküre*: »Sehr belebt – Immer schneller« – $\frac{3}{4}$ -Takt; *Tristan und Isolde*: »Immer belebter – Sehr lebhaft« – $\frac{3}{4}$ -Takt.¹⁵

Der große Unterschied besteht in der Art der Zusammenführung von akustischer und optischer Ebene und führt zu zwei völlig verschiedenen Zeiterfahrungen. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich noch einmal auf das Modell von Keller zurückkommen. Im Fall der Chéreau-Inszenierung lässt sich eine Parallelisierung von musikalischer und szenischer Bewegung wahrnehmen, eine gegenseitige Verstärkung der Geschwindigkeit bzw. Beschleunigung. Beschleunigung oder Zeitverkürzung erklärt das kellersche Modell folgendermaßen: »Zeitverkürzung tritt bei schwacher Retention und großer Inhaltsfülle (Kurzweil) [...] auf.«¹⁶ Die Inhaltsfülle besteht in den vielen, schnellen Bewegungen der beiden Darsteller. Dabei ist aber kein großer Aufwand des Rückbezugs auf in der Aufführung etablierte Codes notwendig, alles ist aus der grundsätzlichen Alltagserfahrung heraus nachvollziehbar, die Retention ist herabgesetzt.

In Heiner Müllers *Tristan*-Inszenierung dagegen werden Erwartungen an eine Parallelisierung von Musik und Bewegung geschürt, aber nicht erfüllt. Die Bewegung stockt; die Musik läuft der Bewegung davon. Durch die Kollision der zwei Geschwindigkeiten wirkt die Langsamkeit der Bewegung umso stärker; es tritt eine Zeitdehnung ein: »Zeitdehnung entsteht durch [...] stärkere Protention bei geringerer Inhaltsfülle (d. h. bei einem Überschuss an Erwartung).«¹⁷ Die große, nicht erfüllte Erwartung der Parallelisierung von Musik und Szene bewirkt die Verstärkung der Protention; die Slow Motion der Bewegung ist dabei für die Bewertung als geringe Inhaltsfülle verantwortlich.

*

14 Deutlich erscheint Heiner Müllers Inszenierung von den Tendenzen des sogenannten »postdramatischen Theaters« und seiner Konzentration auf Materialität und Dauer – hier nach dem Vorbild von Robert Wilson – geprägt.

15 Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 11,1: *Die Walküre* WWV 86B, hrsg. von Christa Jost, Mainz 2002, S. 183–190, T. 1477–1523; ebd., Bd. 8,2: *Tristan und Isolde* WWV 90, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 1992, S. 60–65, T. 529–567.

16 Keller, »Die Zeit des Bewußtseins«, zitiert nach Pochat, »Erlebniszeit und bildende Kunst«, S. 38.

17 Ebd., S. 37f.

Zu 2. Als letztes Beispiel möchte ich noch auf eine jüngere Inszenierung eingehen, und zwar Sebastian Baumgartens Inszenierung von Jules Massenets *Werther* an der Deutschen Oper Berlin aus dem Jahr 2002. Mit dem Beginn des Vorspiels zum IV. Akt verschließt eine Leinwand aus breiten weißen Papierbahnen wie ein Vorhang die Bühne. Auf dieser Leinwand bekommen wir zu den Klängen des Vorspiels den Weg Werthers und Charlottes bis zu Werthers Selbstmord zu sehen.

Albert hat Charlotte gezwungen, die Pistolen Werther selbst auszuhändigen. Baumgarten zeigt uns diese fatale Situation in einem Film als Psycho-Krimi in überlebensgroßen Film-Bildern. In seiner Inszenierung kommt es zu einer Verkomplizierung der Zeitebenen. Wie mit großer Berechnung verzieht Werther sich in ein semi-privates, semi-öffentliches Rückzugsgebiet – die Umkleidekabine eines Schwimmbads – und bereitet seinen Selbstmord vor. Dabei befindet sich Charlotte bereits in unmittelbarer Nähe, könnte eingreifen, tut es aber nicht. Die Spannung erwächst hier aus einer voyeuristischen Konstellation. Die Voyeurin genießt den Schauer des Verbotenen, hier: den Schauer einer Gewalttat, in die sie rettend eingreifen könnte.

Hier wird jeder Moment des Hinauszögerns ausgekostet. Selbst das Fliegen der Kugel wird angehalten, das Entsichern und Auslösen des Revolvers geschieht in Zeitlupe. Wie in einem Stummfilm wird eine Schrifttafel eingeblendet: »Schuss!«, was für heutiges Kinopublikum wie eine weitere Verzögerung wirkt. Das Eintauchen in den Swimmingpool zum Höhepunkt, dem Schuss, ist auch eine Entschleunigung im Gegensatz zum plötzlichen Umfallen, das nach einem Schuss auch denkbar gewesen wäre. Das Wasser dehnt die Bewegung und die Geschwindigkeit der Bewegung wie in einem Traum.

Mit Beginn des zweiten Bildes des IV. Aktes treten Charlotte und Werther live vor die Leinwand. Auf der Vorderbühne sehen wir – überraschend im Kontext dieser Inszenierung – eine völlig konventionell gestaltete Schlusszene mit einem quälend in die Länge gezogenen Wälzen des sterbenden Werther und Lamentationen der Charlotte in historischen Kostümen und konventioneller Operngestik. Der Traum und die Entschleunigung haben das bis zu dieser Szene überaus realistische Setting der Inszenierung auf eine andere Zeitdimension hin geöffnet, auf die Geschichte (im Sinne einer historischen Zeit) hin, die dann mit der konventionell gestalteten Schlusszene konsequent die Gattung Oper als historisch, in einer anderen Geschwindigkeit sich bewegend vorführt.

Die besondere Qualität der Zeitwahrnehmung ergibt sich hier aus dem Arbeiten mit verschiedenen medialen Kontexten und Erwartungshaltungen (Oper mit ihrer Dramaturgie, Film mit seiner Dramaturgie, Stummfilm mit seiner eigenen Dramaturgie sowie dem Zitat einer konventionellen Operninszenierung). Dass sich bei dieser Fülle der zeitlichen Schichtungen das kellersche Modell nicht mehr ohne weiteres zur Einordnung der zeitlichen Struktur applizieren lässt, ist evident. Die Häufung bewirkt ein Ausstellen des Themas Zeitstrukturen selbst, die Bewusstwerdung der Wahrnehmung von Zeit. Es ist die Erfahrung von Zeitlichkeit, die als solche wahrnehmbar wird.

*

Musik als Zeitkunst ist flüchtig und daher nur im Fluss rezipierbar. Das, was gehört und betrachtet werden will, ist eigentlich immer schon vorbei. Die einzelnen Gestalten wandeln sich kontinuierlich, die Ereignisse sind nicht zu greifen, da sie ineinanderfließen und ineinander-

klingen. Dies alles gilt für Musiktheater und Oper in verstärktem, potenziertem Maße, da auch die szenischen Elemente wie etwa die Bewegungen oder die Mimik der Darsteller (oder auch das Licht) flüchtig wie die Musik sind und ihre eigene flüchtige Zeitlichkeit zu der Zeitlichkeit der Musik hinzufügen, mit ihr kontrastieren, konfligieren oder kooperieren.

Musik und Theater bieten die einmalige Chance, eine »andere Zeit« zu kreieren. Der Raum der Aufführung ist ein Labor, in dem die unterschiedlichsten Zeitlichkeits-Schichtungen erprobt werden können und die Reflexion des Wahrnehmungs-Aktes selbst ermöglicht wird. Um dieses Potential zu nutzen, ist es notwendig, dass kreative Köpfe immer wieder daran arbeiten, das Zusammenwirken von Elementen zu erproben. Die Aufgabe der Analysierenden ist es, die verschiedenen Verhältnisse aufzuspüren und zu beschreiben. Eine Festschreibung bestimmter Inszenierungsregeln oder ein Beharren auf angeblich vorgeschriebenen Übersetzungen von Zeichen, was immer wieder von Kritikern und auch Wissenschaftlern eingefordert wird, würde dieses genuine Potential der Zeitkünste Musik und Theater aber festfrieren und damit ersticken.

Bianca Robichaud (Paris)

»A French Music of France«

When in 1918 in his *Coq et l'Arlequin* Jean Cocteau required »a French music of France«¹, he also asked the new generation of composers to leave »the big mist cut through by Bayreuth's flash of lightning«². Wagner was his worst enemy and his music, associated with the romantic idea of the German nation, was perceived as a threat for the French national identity. Surrounded by the members of the Groupe des Six and resuming the battle already begun some years before by Claude Debussy, Jean Cocteau with the Six becomes the most fervent defender of a »purely« French style in the twenties. This paper tries to find out if there is any influence of the French nationalistic ideology behind those questions of aesthetics; all of that in relation to the close circle of Cocteau and the Groupe des Six.

»Wagner's music was not only the best and most significant of its age [...] but it was also the music of 1870 Germany, who conquered the world of her friends and enemies through all her achievements, not without arousing their envy and resistance.«³ This observation made by Schoenberg in 1931 in his essay »National Music« could have been made by Cocteau and the Six ten years earlier. In 1921, three years after the publication of Cocteau's *Coq et l'Arlequin*, the Groupe des Six regrouping Georges Auric, Louis Durey,

1 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique* (1918), Paris 1993, p. 58: »Je demande une musique française de France«.

2 Ibid, p. 58: »La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth«.

3 Arnold Schoenberg, »National Music (1)« (1931), in: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, London 1975, p. 170.